

Fantasi og virkelighedstroskab hos William Heinesen

Af Bergur Hansen

William Heinesens (1900-91) forfatterskab bliver til på grænsen mellem tradition og modernitet, og denne grænse bliver til et kunstnerisk kraftfelt, når han – ret sent – finder sit ståsted som en mytisk fortæller. Mødet mellem tradition og modernitet lades med stadig stærkere spændinger og udkrystalliserer sig midtvejs i forfatterskabet som et møde mellem myte og modernitet. Radikaliseringen af de fortælle tekniske virkemidler, der følger med dette intensiverede møde, medfører en udvidelse af perspektivet. Forfatterskabets afgørende nyorientering viser sig som en udvikling fra traditionelt realistiske skildringer af hjemstavnen som et brydsonst vilkår til mytisk-fortættede skildringer af hjemstavnen og barndommen som et billede på verden.

Uden at gøre William Heinesen til romantiker vil artiklen sætte mytens udvidelse og fordybelse af realismen i forfatterskabet i forbindelse med romantikkens sans for fantasi, natur og besjæling. Disse elementer går i arv til symbolismen og lever videre i det folkelige gennembrud i dansk litteratur fra 1900-20. Ligesom forfatterne fra denne periode viderefører Heinesen det bedste fra symbolismen: fantasi og følelse – og det bedste fra realismen og naturalismen: virkelighedstroskaben (Holck 1999). De romantiske påvirkninger i forfatterskabet er således ikke direkte knyttet til den egentlige romantik, men til romantikkens indflydelse i den efterfølgende litteraturhistorie. Her tænkes især på romantikkens banebrydende betydning for senere fortolkninger af naturen og mytisk stof. Mere præcist: de mytiske forestillinger, forfatterskabet bygger op omkring især kvinden og barnet samt besjælingen af naturen, er en arv fra romantikken. Artiklen vil gøre rede for, hvordan William Heinesen med sine fortolkninger af naturen i og uden for mennesket samt af myten i form af barndom, kristendom og arkaiske myter – ikke blot indeholder romantiske/symbolistiske reminiscenser, men også – viderefører et romantisk tolkningsmønster. Det sker samtidig med, at han er tro mod sit realistiske udgangspunkt.

Romantisk renæssance

Ved sin nyorientering skriver forfatterskabet sig ind i en tradition, som i og efter romantikken genfortolker og moderniserer det mytiske stof. Min belysning af denne sammenhæng tager sit udgangspunkt i den romantikopfattelse, som Erik A. Nielsen lancerer i artiklen *Den romantiske renæssance* (*Litteraturhistorier*, 1994). Denne betegnelse hentyder til 1800-tallets genoplivning af det mytiske stof, der hænger sammen med en »ny læseevne« (Nielsen 1994, s. 174). Den nye læsning ser myterne på kunstnerisk afstand og er i stand til at fortolke dem ind i nye sammenhænge. På den ene side erkendes det, at mundtlige fortælleformer som gudesagn rummer en forældet tankeform, og på den anden side ser romantikerne med deres sans for det gådefulde nye betydninger i det mytiske stofs fantasifulde forestillinger om verden.

Romantikken etablerer nye, forstærkede traditionsrelationer og peger samtidig fremad ved sin stærke tro på fortolkning. Romantikken har på den måde lagt grunden til en moderne fortælletradition, den romantiske renæssance. Med betegnelsen *romantisk renæssance* hentyder Erik A. Nielsen til genfødsel af betydninger, som først den romantiske digter får manet frem af en død (fortælle)traditions betydningsverden. Den genfødte tradition udvikler sig yderligere og udfolder sig først for alvor gennem en stadig stærkere bevidsthed om de transcendentale, psykologiske og kropsbevidste fortolkningsmuligheder i mytens univers.

Grundlaget for forestillingen om romantikken som en romantisk renæssance er Northrop Frye og M.H. Abrams' romantikopfattelse fra 1950'erne. De ser med Jan Rosieks ord romantikken som »den første og epokedannende sækularisering af kristne myter« (Rosiek 1989, s. 129). Deres bestræbelser består i en rehabilitering af fantasiens mytologiske autoritet samt en genopdagelse af verden som en gådefuld sammenhæng. Frye og Abrams ser romantikkens digtning dels som et spørgsmålsteget ved oplysningstidens fornuft – som kasserede det mytiske stof – og dels som en modernisering eller rekonstruktion af præmoderne erfaringshorisonter. Efter at kristendommen har mistet sin betydning som metafysisk autoritet og oplysningens rationalitet har vist sig at være utilstrækkelig, træder litteraturen ind som den store forløser. Frye og Abrams opfatter den romantiske litteratur som et svar på og som en modvægt mod kulturens profancering og opløsningen af det religiøst-metafysiske verdensbillede.

Denne romantikopfattelse har ikke meget at gøre med nydefineringen

af romantikken som det egentlige moderne gennembrud, og den anses af mange i dag for at være forældet – en »bekvem fiktion« (Rosiek 1989, s. 130). Men selv om opfattelsen af romantik som renæssance ikke er den herskende i øjeblikket, så har den stadig relevans. I stedet for *kun* at se romantikken som et »dramatisk brud med oplysningsbevægelsen« (Nielsen 1994, s. 156) og dermed som et moderne eller modernistisk gennembrud for diverse splittelsestemaer, problematisering af 'jeg'et etc., vil Erik A. Nielsen samtidig fastholde,

at romantikken i afgørende henseender er en videreførelse og fuldendelse af oplysningstidens tankeformer.

Det skal forstås på den måde, at den romantiske bevægelse kaster oplysning ind over områder, som de egentlige rationalister havde forsømt eller fortrængt med henvisning til deres uforstandighed (ibid.).

Efter at oplysningstiden har forkastet myten, genoplives den som billede i den romantiske gendigtning, og efter romantikkens ikke altid lige virkelighedsnære fantasier forankres mytens forestillinger – blandt så meget andet – i en kropsbevidst, realistisk opfattelse af virkeligheden, uden at fantasien og den billedskabende evne går tabt.

Til trods for forskellige opfattelser af romantikken hersker der enighed om den som en radikal bevidsthed om kunstens autonome betydning.

Stadier på mytens vej

Med sin stærke tro på fornuft, fremskridt og frigørelse medfører oplysningstiden et tab af mytologien. Oplysningsmennesket lægger vægt på det, som kan sanses, undersøges og kritiseres og bliver med sin nøgterne virkelighedsopfattelse mindre modtageligt for mytologien som trosforestilling. I takt med, at tanken skærpes, forkastes troen på mytologien, og hele den mytologiske virkelighedsopfattelse mister sin autoritet og magt over sindene. Undsigelsen af den naive opfattelse af mytologien, dvs. mytologien som almen trosvirkelighed, hænger i høj grad sammen med romantikkens skærpede bevidsthed om fortolkning og romantikkens erkendelse af individets og nye generationers behov for at definere deres egne værdier. Men romantikkens individualisme rummer også følelse og

forståelse for den mundtlige digtnings symbolske udtryksformer som myte, sagn, eventyr, folkeviser, hvis bogstavelige indhold ikke længere står til troende, men som med sine kraftfulde billeder stadig besidder en udefinerlig tiltrækningskraft. Med udgangspunkt i romantikken som det mytiske stof's afgørende receptionssted (se nedennævnte stadie 3) kan man tale om et romantisk tolkningsmønster bestående af tre stadier:

- 1) mytologi
- 2) tab af mytologi
- 3) genvindelse af mytologi i en anden form

Oplysningsprojektet har haft uvurderlig betydning for individets udfoldelsesmuligheder og udryddelse af uvidenhed. Men det medførte også et tab, som kom til at betyde udelukkelse af mytologi og metafysik og de dermed forbundne »livsvigtige erfaringsområder« (Nielsen 1994, s. 55). Den dagklare fornuft mangler et sprog for såvel sjælens labyrinter som for menneskets grundlæggende behov for sammenhænge. Den er derfor utilstrækkelig, når man skal forklare andre sider af mennesket end de rent fornuftsmæssige. I romantikken generobres mytologiens tabte verden i erkendelsen af, at oplysningstidens fornuftsopfattelse var for snæver og sjælløs. Der er tale om en på én gang af- og ommytologiserende læseevne som på den ene side gennemskuer det gamle stof som fantasi og psykologi og på den anden forvandler det blotlagte til moderne fantasi. I romantikken og senere sker der en »'oversættelse' fra det mytiske til det psykologiske sprog« (Nielsen 1994, s. 180), uden at poesien rationaliseres væk. Litteraturens mange '(ny)oversættelser' af det mytiske stof efter den egentlige romantik afspejler en opfattelse af myten som et evigtgyldigt perspektiv og viser, at ovennævnte skema udgør et produktivt tolkningsmønster.

I det følgende belyses William Heinesens *modtagelse* af myten med udgangspunkt i mytens tre stadier.

Barn og myte

Store dele af det senere forfatterskab omhandler barnet, og William Heinesens adgang til myten går overvejende gennem barnet. Myten – det barndomsmytiske – er erindringen om dengang fantasi og virkelighed

var uadskillelige, og fornuften endnu ikke havde affortryllet verden med sine ædruelige forklaringer. Når den gamle fortæller i romanen *Tårnet ved verdens ende* (1976) omtaler sin barndom med ordene: »det er svært at være fåmælt, når det drejer sig om rapporter fra Paradiset!« (s. 81), er det som en kommentar til Heinesens mange fortællinger om barnet. Barndomsminderne besidder en kerne af mystik, som ikke vil slippe sit tag i den aldrende digter.

William Heinesen formidler et mangfoldigt, men et udpræget positivt billede af barndommen. Han udtrykker følgende om sit personlige forhold til barndommen:

Naturligvis var barndommen en både gylden og dejlig tid. Og naturligvis var den i mange henseender også det stik modsatte. Skyggesiderne vil jeg ikke dvæle ved, men holde mig til nogle af de gyldne.

Jeg har aldrig længtes tilbage til min barndom, for jeg føler den faktisk stadig som noget nærværende. Barndomserindringerne blegner så vist ikke med alderen, de bliver stærkere. En uudtømmelig brønd er barndomstiden – et eventyrbjerg, der altid gavmildt åbner sig for dit »sesam!« (Heinesen 1989, s. 35).

Det personlige forhold til barndommen blev også det digteriske – og omvendt. Sammen med forfatterskabets mange barnlige sjæle er barnet trylleformularen, som giver fortælleren adgang til livets største skat, der er »barndommens fortryllede øjenlinser« (Heinesen 1985, s. 115). Som en anden H.C. Andersen *dyrker* William Heinesen barnets umiddelbare tilgang til verden. Han kobler sig til barnets anelser om verdens sammenhænge og dermed til et kraftfelt af grundlæggende, mytiske fantasiforestillinger:

Verden åbenbarer sig for et barn i skikkelse af en monstrøs herskare af uforståeligheder. Den må man så søge at bringe rede i – en formidabel opgave. Stort set den samme opgave, menneskeheden til alle tider har været stillet overfor, og som den har søgt at løse på forskellig vis, først gennem mytologiske og religiøse fantasier, siden gennem skønssom udnyttelse af viden og erfaring. Men barnet har ikke engang som de primitive folkeslag en mytisk overlevering at holde sig til, men må skabe sig sin egen mytologi (Heinesen 1967, s. 129).

Her har vi en af forfatterskabets mange paralleller mellem barnet og den arkaiske myte- og stammeverden. De fantasifulde tanker, barnet gør sig om livet og døden, er væsensbeslægtet med menneskets urfantasier, således som de udfolder sig i religionen og fortællekunsten fra de ældste tider. Barn og myte kobles således sammen som oprindelige oplevelsesformer, og William Heinesen understreger hermed barnets arketyperiske oplevelsesmønster.

Heinesens opsøgning af det mytiske i barnet og barndommen er et ønske om mening og sammenhæng. Barnet har en egenverdi i forfatterskabet og er forbundet med en positiv fortolkning af myten. William Heinesen er loyal over for myten både i sin indlevelse i barnets forestillinger, og når han lader sine abstraktionsstræbende mytiske fortællere overskride barnets spontane tilgang til verden. Gennem sine overskridelser ekspliciterer og bekræfter fortællerne på deres egen voksenlitterære facon barnets mytiske forestillingsverden. I sine poetiske udfoldelser af barnets og mytens betydning hæfter William Heinesen sig med andre ord ikke – som oplysningstraditionen har gjort det – ved mytens dogmatik i form af overtro og intolerance, men fastholder mytens forståelse for de almenmenneskelige vilkår. Budskabet i revitaliseringen af myten er, at selv om myten ikke længere står til troende, kan dens betydning ikke opløses eller nedslides, den er en forsat kunstnerisk inspirationskilde og et uødeligt tilværelsesperspektiv.

William Heinesens mytiske univers bliver på den måde et moderne si-destykke til de gamle myter og deres evne til at skabe syntetiske forestillinger om verden. Den omtalte parallel mellem barnets fantasi og kulturrens og traditionens oprindelige mytisk-religiøse fantasi er et tydeligt eksempel på dette. Heinesen skaber en dialog mellem sine egne digtermyster og de oprindelige myter eller oprindeligt mytiske elementer ved at skabe en levende forbindelse mellem en arkaisk og samtidig evigt ung livsbevidsthed og en moderne fortællebevidsthed. Den livsanskuelse, som afspejler sig i denne forbindelse genfinder vi i mytens fortælling om livet, som gennemstrømmes af en religiøs følelse: »Al sand digtning er religiøs, og al sand religion er livs-poesi« (Heinesen 1961, s. 140 – oversat fra færøsk), som William Heinesen siger i et interview. Heinesens livspoesi udgør en højere enhed af livssyn og poetik. Godt hjulpet af humorens rummelighed og ydmyghed er livspoesi i stand til at binde en ellers modsætningsfyldt verden sammen. Forfatterskabet bekræfter på den måde et af mytens karakteristika: »Myten vil ophæve de spændinger, som skaber behovet for den« (Auring 1999, s. 229).

Den mytiske fantasi repræsenterer en hellig, religiøs kraft, idet ordet helligt er det samme ord som at hele. Ordet religion peger i samme retning og stammer oprindelig fra det latinske *religare*, som betyder »at binde sammen«. Mytens evne til at binde sammen afspejles i dens intuitive og universelle billeder af liv og død. Ligesom de oprindelige myter svarer barnets forestillingsverden hos William Heinesen til det, litteraturfilosoffen Gaston Bachelard kalder »intuitive kosmogonier« (Bachelard 1969, s. XIV), der opleves som intime, konkrete essenser. Intuitionens umiddelbare opfattelse af helhed er beslægtet med mytens autoritativt udtrykte vished. Antropologen Julius Schniewind forholder sig mere nøgternt definerende til myten, som han opfatter som »en fremstilling af uobserverbare virkelighedsformer udtrykt ved hjælp af observerbare former« (Ramløv 1977, s. 101). Det er en lignende suveræn blanding af stærkt sanset virkelighed og fornemmelse for en transcendent virkelighed, som barnet hos Heinesen oplever i fortættet form. Suverænt, fordi barnet i sin spontane åbenhed og med sine vitale forestillinger er en storforbruger af fantasi og virkelighed, som det omsætter i mere eller mindre håndfaste forestillinger om verden. Barnet er virkelighedsforstærkeren par excellence i forfatterskabet. Analogt med mytens idealiserede univers kan Heinesens forestillinger om barnet læses som en idealforestilling om mennesket og dermed som et udtryk for forfatterens livssyn.

Barnet udgør en appelform, en påkaldelse af myten forstået som et forsøg på at genskabe noget oprindeligt og autentisk. Den heinesenske myte er en måde at få fat i noget, som er gået tabt ved moderniteten. Det er oplevelsen af en livsfjendtlig civilisation, som får William Heinesen til at distancere sig fra moderniteten og nutiden og i stedet søge mening og fordybe sig kunstnerisk i barnet. Mere præcist bevæger William Heinesen sig væk fra moderniteten forstået som beskrivelser med vægten lagt på den samfundsmæssige forandringsproces på Færøerne. Han afskriver dog ikke moderniteten, men radikaliserer sin opfattelse af den. I de mytisk inspirerede værker fremtræder moderniteten i højere grad som en kunstnerisk modernitet. Den samfundsmæssige modernitet afløses med andre ord af en opfattelse af modernitet som refleksionsrum. Det er dog ikke et rum, hvor tanken hersker alene, men hvor tanken afrundes af den billedskabende evne, som modsat skærpes af tanken. Modsætningen mellem en forsvindende tid og de nye tider i de første romaner bliver nu til et spørgsmål om kunstnerisk fortolkning af vekselvirkningen mellem gamle og nye fortælleformer og forestillinger. På den måde fastholdes forbindelsen mellem tradition og modernitet, samtidig med at forfatter-

skabet udvikles til at afspejle en dybereliggende kulturel kontinuitet mellem fortid, nutid og fremtid. Den skærpede bevidsthed om moderniteten som refleksions- og fortolkningsrum sætter sine mest synlige spor i Heinesens fortællebevidsthed, som først og fremmest er en bevidsthed om, at det er bevidstheden – fortolkningen – der bestemmer virkeligheden, uden at bevidstheden erstatter eller bliver selve virkeligheden. Virkeligheden er ikke længere en skildring af et nutidigt færøsk samfund, men en erindring om barndom og ungdom, fortalt af en stadig mere eksplicit, aldrende fortæller. Den erindrede virkelighed er en forestillet virkelighed og mere åben for fortolkninger end traditionelle realistiske beskrivelser.

Erindringens dobbeltbevidsthed

Den kunstneriske fordybelse i barnet og barndommen filtreres fortrinsvis gennem en aldrende fortæller eller digters stærkt markerede erindringsbevidsthed. Erindreren fortolker barndommen og kæmper samtidig med bevidstheden om forgængeligheden, som det lykkes erindringen delvis at ophæve i erkendelsen af barndom og alderdom som komplementære livsaldre. Barndommen repræsenterer mytologien, alderdommen tabet af mytologien, mens erindringen om barndommen udgør genvindelsen af mytologien i en kunstnerisk form.

Erindring og med den myte og fantasi er i stand til at elevere den prosaiske virkelighed; og det er som sådan, at erindringen bliver til en kunstnerisk centralnerv i det mytisk-fabulerende forfatterskab. Ved siden af de talrige allusioner til en arkaisk forestillingsverden og erindringen om barndommen som den evige begyndelse indgår barnet også i en anderledes moderne sammenhæng: barnet som en vital del af den aldrendes bevidsthed og som en sprogligt formidlet verden. Refleksionerne over formidlingens og dermed også forgængelighedens vilkår sætter barndommen i et vemodigt lys. Erindringskunsten kan forekomme nostalgisk, men er først og fremmest styret af en komplementær eller dobbeltbundet bevidsthed, hvor de fortættede livsindtryk, som udgør forbindelsen mellem erindreren og det erindrede, sættes i perspektiv af dødens nærvær. Barndommen opfattes samtidig som værende varige indtryk og et tabt land. Dobbeltbevidstheden skal ses i lyset af forfatterskabets grundlæggende modsætningsdynamik mellem liv og død, evighed og forgængelighed, fantasi og virkelighed. Sidstnævnte modsætningspar rummer

også de to første, idet erindringen om barndommen bliver til som et møde mellem på den ene side evigtunge fantasier og drømme og på den anden en realistisk dødsbevidsthed. Dette er også et møde mellem fantasiens billedverden og bevidsthedens tankeverden. Fantasien og drømmene fornyer barndommens nærvær, samtidig med at tankens erkendelse af afstand til barndommen opretholdes. Fantasien indebærer en åbenhed over for barndommen som en storslået illusion, og tanken indebærer en tabsbevidsthed om den faktiske barndom som en flygtig illusion. Fantasiens poetiske illusioner og bevidstheden om det uigenkaldeligt tabte griber ind i hinanden og skaber mangfoldige brydninger.

Når barndommen og erindringens betydning tematiseres stadig tydeligere i forfatterskabet, hænger det ikke kun sammen med erindringens iboende slægtskab med poesien og kunsten som noget fjernt og dragende (se senere). Erindringen er også forankret i den aldrende forfatters egen erkendelse af, at »Man har lyset bag sig, og foran sig har man ingenting« (Bredsdorff 2000). Det er svært at se bort fra denne sammenhæng mellem liv og værk. Et finurligt eksempel på sammenhængen mellem personen William Heinesen og forfatterskabet er de 76 afsnit i *Tårnet ved verdens ende* (inklusive fortællerens syv monologer, som ikke er nævnt i romanens indholdsoversigt). Det samlede antal afsnit er en underhåndsuplysning til læseren om, at romanen kan forstås som forfatterens status over sit eget liv, idet den udkom i 1976, da Heinesen var 76 år gammel.¹ På den måde opnår forfatteren en vis identifikation med fortælleren Amaldus, der erindrer sin barndom og ungdom. Alderdommen har i øvrigt sat tydelige spor i både Heinesens sidste roman – *Tårnet ved verdens ende* – og i hans sidste novellesamling *Laterna Magica* (1985). Døden banker i disse værker på i skikkelse af en ventende Charon og »alderdommens og forkrænkighedens miserable fangetårn ved verdens ende« (Heinesen 1976, s. 50). Stærkere end før udkrystalliserer livet sig her i forfatterskabets sidste fase som et fortættet møde mellem barndommens uforglemmelige aura og alderdommens både vemodige og kontemplative livsindtryk.

Erindringen er en blanding af bevidsthed og poesi. Den skærper og afrunder af samme grund livssynet med sin stadig mere afklarede opfattelse samt stadig mere inspirerende oplevelse af livet som en evig kamp mod samt forhaling af døden. Inspirationen udvider denne kamp til en kamp mellem poesi og forgængelighed. Erindringen skærper med andre ord bevidstheden om poesiens og kunstens betydning, hvor poesien forklædt som erindring kæmper mod forgængeligheden og dødens fortabel-

se om at få det sidste ord. På den ene side møder erindreren naturen, universet og barndommen på deres – forgængelige – betingelser, og her er al modstand forgæves. På den anden side insisterer erindreren på at møde naturen, universet og barndommen på sine egne – kunstneriske – betingelser. Det sker ved, at William Heinesen i sine erindringsmyter revitaliserer og idealiserer det tabte og således udøver modstand mod den forgængelige og prosaiske virkelighed. Fortælleren i *Tårnet ved verdens ende* på det nærmeste håner den prosaiske omverdensvirkelighed som den »såkaldte uigendrivelige virkelighed!» (Heinesen 1976, s. 122 – undertegnedes kursivering). Virkeligheden kan gendrives – om end ikke fordrives i egentlig forstand – med »Poesiens voldsomt fortættede og stor-slåede uvirkelighed« (Heinesen 1978, s. 55), der er en magisk ophævelse af realitetsprincippet kaldet en »beklemmende virkelighed« (ibid.), som det hedder andetsteds. Dette er kunstnerens klassiske magtkamp mod virkeligheden i en nøddeskal. Umiddelbart efter i samme roman bliver det – betegnende for Heinesens tankeverden – slået fast, at »Det sidste ord har altid poesien« (Heinesen 1976, s. 122). Forfatterskabet lever til fulde op til disse ord, idet stort set samtlige værker munder ud i en håbe-fuld slutning til trods for den stadig stærkere bevidsthed om forgængeligheds vilkår.

Erindringens vage genbillede

Fornuftsmæssigt set tilhører barndommen en fjern og uigenkaldelig fortid, men ved hukommelsens og fantasiens grænseoverskridende evne kan den erindrende fortæller genfortrylle, dvs. genkalde sig den kraft, som barndommen udstråler. Det erindrede er det uforglemmelige, det, som gør det tabte nærværende. Men erindringens nærvær har også et element af fravær, som forhindrer genvindelsen af det tabte til at blive andet end et vagt genbillede – påstås det. Erindreren kender og erkender således sine begrænsninger, idet erindringen kun er en svag afglans af barndommens skønhed:

Det var skønt. Det var i de unge overvældelsernes dage, ekstremernes tid, – en storslået og småtskåren, en overmodig og forsagt, tøjløsløs og frygtsom, fortvivlet og glædedrukken, forelsket og hade-fuld tid, en tid til at rødme over af skam og anger og dog længes

vildt tilbage til når man i en ældre og mere stabiliseret (eller måske kun mere afblanket) alder dvæler ved den i erindringen (Heinesen 1980, s. 62).

Barndommens stærke modsætninger og nærvær gør den til forfatterskabets største aktiv, og erindringen om barndommen bliver derfor – til trods for de blegnede indtryk – den afgørende perspektivbærer. På den ene side fremstiller fortælleren barndommen som intensitet og fylde og på den anden erindringen om barndommen som et svækket indtryk. Det sidste hænger sammen med den afstand, som er forbundet med nutiden og alderdommens tilbagetrukne liv og mere afkølede tilstand, hvor fortælleren så til gengæld kan sidde og »betragte tingene fra et spidsfindigt spekulativt baghold!« (Heinesen 1980, s. 82). Det er en del af erindringens paradoks, at samtidig med at den er en svag afglans af barnets nærvær og opslugthed, er det i realiteten dén, som gør barndommen til en *skøn* (gen)oplevelse svarende til et grænseoverskridende mytisk nærvær. Barnet har verden og virkeligheden, men ikke digterens kunstneriske oplevelser af dens skønhed. Dette tydeliggøres i formidlingen af barndommen, hvor forholdet mellem den aldrende fortæller og hans unge alter ego langt fra altid er styret af erindrers distance og påkaldelse af barnet som et nærværende fravær. Fortælleren kan også forholde sig næsten neutralt til barnets oplevelser. Han lever sig ind i barnet med det resultat, at hans synsvinkel overlapper barnets. Ved et sådant fortællegreb sker ingen indblanding fra fortælleren i form af overordnede kommentarer. Læseren kommer tæt på barnet, og erindringen forekommer mere transparent. Her får læseren indblik i den faktiske barndom, i lighed med fortællerens monologer i *Tårnet ved verdens ende*, som bl.a. giver indblik i den faktiske alderdom. Romanens tydeliggørelse af barndom og alderdom som tilværelsens indgang og udgang fremhæver blot det overordnede formål, som er at skildre den aldrendes dynamisk erindrede *forhold* til barndommen. Overordnet set formidler Heinesen barnet 1) gennem tydeligt erindrede og fortolkede livsindtryk, hvor barnet forstås som et aspekt af den erindrende bevidsthed, og 2) gennem en oplevelsesnær erindring om barnets fantasier og sansning af verden.

Lad os se nærmere på sammenhængen mellem den fortolkende bevidsthed og dens forestilling om barndommen som et vagt genbillede. Den fortolkende erindring afspejler et komplekst forhold til barndommen, som hænger sammen med, at Heinesens litterære barndomsmyter på én gang er et stykke oprindelsesmetafysik og »en oprindelseshypote-

se«, som Nina Rosenstand kalder alle myter (Rosenstand 1981, s. 95). Med påpegningen af erindringens ringe betydning i forhold til barndomstiden gør erindreren opmærksom på erindringen som en rekonstruktion og dermed som en slags hypotese. Rekonstruktionen er tvetydig, idet den såvel rummer en formidling af ophavets varige indtryk som en formidling af dets svækkede indtryk. De varige samt varigt svækkede indtryk er på én gang genfortryllede og affortryllede indtryk. Rekonstruktionen er således mere end blot en formidling mellem erindrer og det erindrede; den bestemmer hele indtrykket, og mediet bliver så at sige til et budskab i sig selv. Erindringens bevidsthed om distancen til barndommen indebærer en bevidsthed om den – barndommen – som fravær og formidlet værdi; men erindringen er også betingelsen for forestillingen om barndommens skønhed og nærvær, selv om fortælleren tit giver udtryk for det modsatte:

men hvad jeg med mine fattige ord her søger at anskueliggøre giver blot en kummerlig forestilling om den ubeskrivelige aura, som alle ting, selv de beskedneste og mest hverdagsagtige, i hine fjerne tider udstrålede (Heinesen 1978, s. 51).

Fortælleren forsøger at sætte ord på sine følelser af tab, men ordene føles utilstrækkelige – for ham selv. Oplevelsen af ikke at kunne sige det, man har på hjerte, oplevelsen af, at der stadig er meget mere at fortælle er et ledemotiv i kortprosafortællerskabet.² I en større litteratursammenhæng hænger længslen efter barndommens fjernhed sammen med den klassiske fortællings bestræbelse på at oplyse eksistensens gåde.

Foruden et element af fravær indeholder erindringen også det, Nina Rosenstand kalder mytens »mere end« (Rosenstand 1981, s. 101). Mytens udefinerlige mere-end er et vidnesbyrd om, at erindringen aldrig bliver en total konstruktion eller hypotese; den er derimod en rekonstruktion af noget virkeligt: af noget der var og som på en måde stadigvæk er. Mytens ubestemmelige element er for William Heinesen et transcendent udtryk for, at virkeligheden er til som en intuitiv anelse eller som en erindring om en storslået, gådefuld sammenhæng, og at den kunstnerisk kun kan rekonstrueres som et vagt genbillede. Erindringen forbliver en hypotese om virkelighedens anden verden, men dog en særlig hypotese. Det er en hypotese, der er mere end en antagelse eller anelse om en uforklarlig sammenhæng. Erindringshypoteserne har deres egen magi og virkelighed. Det er hypoteser – rekonstruktioner – som ikke blot er bevidste

om, men som tilmed frem for alt er interesseret i deres egen iscenesættelse af virkeligheden med dertil hørende magi og paradokser. Erindringens magiske dimension er den særlige oplevelse af barndommen som et nærværende fravær, og erindringskunstens paradoks består i, at dens rekonstruktioner er *mere-end* i kraft af sit *mindre-end*. Her tænkes ikke på selve den mytiske virkeligheds mere-end, men på den kunstneriske – eller den moderne mytiske – virkeligheds mere-end, som kun kan realiseres ved at ledes gennem sprogkunstens nåleøje. Det er denne begrænsningens kunst, den underdrivende fortæller påstår er »fattige ord« og vage genbilleder. Erindringens påståede utilstrækkelighed slører skellet mellem begrænsning og mulighed, hypotese og virkelighed. Det gør erindringen, fordi moderne fortællekunst tit enten underkender eller – som William Heinesen – underdriver sin egen betydning. Men sløringsteknikken hænger også sammen med, at begrænsningens kunst hos William Heinesen samtidig er en grænsernes kunst, idet inspirationen i dette tilfælde opstår på grænsen mellem det faktiske og det fortolkede barn.

Litteraturhistorisk er der tale om genoplivelse af romantikkens forestilling om poesien i det fjerne, men grundlæggende hentyder det skønnes og det ubeskriveliges ekstra dimension til mytens kerne af mystik og stumhed, som nægter at lade sig blotte. Mytens nærværende fravær gør dens uforklarlige rest til en talende stumhed, som især er forbundet med erindringen om barndomsoplevelsernes ekstraordinære karakter. Et af forfatter-skabets bedste eksempler på dette er erindringen om Nikodemussens »guddommelige bagværelse« (Heinesen 1978, s. 52) i novellen *Rosenmeyer*. Ved sin entre løfter erindreren sig selv og læseren ud af tiden:

dette beskedne sted rummede dog en mageløs fortryllelse. Hvori denne fortryllelse bestod – ja, det kan, som sagt, ord ikke udtrykke og har heller aldrig kunnet det. Man kan jo sagtens sige sådan noget som at det drejer sig om et refugium udenfor tiden, et lønkammer, der både rummede gravens fred og en vis ubændig og elementær lykkefølelse ved tilværelsen og nuet. Det bliver dog ikke nok, for der var et uudsigeligt *mere*, et element, der siden er gået tabt, men dog spøger som en sløret, men udødelig syvstjerne i erindringen (ibid., s. 51-52).

Minderne er stærke, men kan kun formidles som et vagt, men sejlivet genbillede af barndommen. Erindringen perspektiveres således både som et tab og som en delvis – spøgende – genvindelse af tabet. Til trods for

dets svage aflagans af en større virkelighed, udgør genbilledet kernen i forfatterskabets grundlæggende forestilling om livsbekræftelse.

Forestillingen om det vage genbillede gælder ikke kun digterens barndomsinder. Drengens forestillinger om sin døde moder i romanen *Moder Syvstjerne* (1952) fortæller sig i et væsen, han kalder Æa, som er

en genspejling af hans moders sjæl. Kun et fattigt måneblegt genbillede, men dog en dyrebar mindelse om den moderlige sols forsvundne stråleglans (Heinesen 1986, s. 77-78).

Og i fortællerforordet til novellen *Grylen* (1957), der omhandler et arkaisk fastelavnsritual, tematiseres selve fortællingen som et »vegt« genbillede:

Her skal berettes om Grylen på Stapa, en sær eksistens, som det ingenlunde bliver nemt at skildre, for ingen kender Grylen uden Unge-Dunald, og hans mund er lukket med syv segl. Og selv om han vilde fortælle, kunde han ikke, for han er ingen mand af ord. Hans sjæl blomstrer på anden vis, hans glæde er som den springende kalvs, hans bekymringer er som den fældesyge fugls, kun storher skeren kender til en selvtillid som hans og kun tyve og røvere, der føres til retterstedet, kan føle sig så knuget i sjælen som Dunald når ordløs angst og ruelse hjemsøger ham efter hans mærkelige udskejelser. At ville omsætte alt dette i ord er næsten lige halsløs gerning som at ville tyde dyrenes tanker. Kun om et vegt genbillede af stærke, målløse ting kan der blive tale (Heinesen 1957, s. 33)

Som helhed fremstilles den heinesenske erindring som nutidens vage genbillede af en oprindelig tilstand. Erindringen manifesterer sig i første omgang som en længsel efter en tabt verden, men den er sig sine poetiske kræfter bevidst. Erkendelsen af erindringens egenverden rummer en livskraftig modstand mod nostalgis fortabelse i tabet. Erindringen bliver til en fortælling om barndommen dels som erfaringsfyldt, dels som en flygtig drøm. Erindreren overvinder sin sentimentalitet og har styrke til at hente den kraft og det overskud, der ligger gemt i de varige indtryk fra barndommen. Ligesom i al kunst er det følelserne – i dette tilfælde de nostalgiske følelser over for det svundne – som er drivkraften, mens erindringens mytisk fortættede forestillinger omskaber tabet og nostalgien til et nyt nærvær. Det er den mytiske bevidsthed og troen på forbindelsen mellem kunst og virkelighed, der gør, at William Heinesen lige så lidt er

sentimentalt tilbagesøgende, som han er rationelt afvisende over for barndommen. Den begyndelse, han vender sig imod, ligger egentlig ikke i fortiden, men i erindringen, som fastholder den flygtige forestilling om begyndelsen. Erindringen er »den eneste evighed, der findes« (Heinesen 1986, s. 119) i forfatterskabet, og det er takket være den, at barndommens flygtige begyndelse bliver til en evig begyndelse.

Erindringens magi rummer både kunstens egen virkelighed og en ikke-kunstnerisk virkelighed. Den forholder sig til en konkret tid, barndommen, og til et konkret sted, Færøerne. Desuden forholder den sig til kulturens erindringer, herunder myte og sagn, der i lighed med erindringskunsten skaber et nærværende fravær. Eller som det siges om sagn i *Moder Syvstjerne*: »noget, der både er og ikke er« (ibid., s. 123). Det mytiske forfatterskab væver sted og verden samt myte, sagn og personlig erindring sammen. Moderne erindringskunst som Heinesens og oprindeligt mytisk stof formidler det samme til nutidslæseren, noget »for altid tabt, men som sådant en sindets evige ejendom, for at ty til et trøstensord af Ibsen (Heinesen 1967, s. 119). Ved at alludere til det kendte Henrik Ibsen-citat, »Evtigt ejes kun det tabte« fra skuespillet *Brand*, påpeger Heinesen det sære forhold mellem kunst og virkelighed. Hermed sætter han også lighedstegn mellem erindring og evighed, samt mellem erindring og genvindelse af det tabte.

Afmytologisering og ommytologisering

Som vi har set, er tab og genvindelse af mytologien ikke kun knyttet til barndomserindringer og forfatterskabets mange fortællinger om fabulerende børn. Ud over de nævnte eksempler gør det samme tolkningsmønster sig også gældende i forfatterskabets mange på én gang afmytologiserende og ommytologiserende fortolkninger af kristne forestillinger. Her er der ikke kun tale om et naturligt tab, som følger med udviklingen fra barn til voksen, men først og fremmest om et opgør med kristendommen som en livsfornægtende mytologi. Erindringens erkendelse af tabet af barndommen og opgøret med kristendommen har samme afmytologiserende virkning. Men i modsætning til tabet af barndommen er opgøret med kristendommen et bevidst valg og fortællerens selvstændigt iværksatte projekt. Afmytologiseringen hos William Heinesen er derfor tydeligst, når den er forbundet med sekularisering af især kristne myter.

De kristne trosforestillinger dementeres, men billedrigdommen i Bibelen myteunivers bliver samtidig genstand for en omtolkning. Nødvendigheden af at forbinde afmytologiseringen med en ommytologisering hænger sammen med, at afmytologiseringens evne til at gennemskue blændværk fx ved punktering af vaneforestillinger samtidig har den uheldige konsekvens, at den – ligesom afmytologiseringens fader, fornuften – virker affortryllende og blokerer for en poetisk helhedsfornemelse for virkeligheden. Det råder ommytologiseringen bod på ved at omtolke de af fornuften forkastede billeder og genindsætte dem i en større, genfortryllet sammenhæng. Heinesens forening af fantasi og virkelighedstroskab gør af- og ommytologiseringen til en sammenhængende proces: han afmytologiserer uden at rationalisere og genfortryller en affortryllet virkelighed uden at miste forbindelsen til den konkrete virkelighed og forfalde til nostalgi.

Begrebet afmytologisering blev oprindeligt fremsat af teologen Rudolf Bultmann i 1941 som program for fortolkningen af de mytiske forestillinger i *Det Nye Testamente*. Begrebet ommytologisering lægger sig op ad dette begreb og afspejler en erkendelse af, at en rationelt, afmytologiserende tankegang ikke er tilstrækkelig for at forstå livets sammenhænge. Ligesom Heinesens personlige erindring svarer ommytologiseringen til en rekonstruktion af præmoderne erfaringshorisonter.

Sekulariseringen og fornuften er i stand til at undergrave dogmatiske forestillinger. Men deres frigørelse af samfundslivet fra det religiøse grundlag rummer ikke noget sprog for livets mysterium. Vækst- og livsmysteriet kan kun forstås poetisk, gennem skabelsen af nye myter. Afmytologiseringen repræsenterer tabet af mytologien, mens ommytologiseringen repræsenterer generobringen af mytologien ved fx som William Heinesen at skabe moderne arketyper. Hans forfatterskab er et godt eksempel på ommytologisering som et forsøg på at omskabe gammelt sprog og gamle fortællinger ved på denne vis at formidle en forestilling om kræfter, der er større end mennesket. I sidste instans er omfunktioneringen af mytisk stof et forsøg på at genfortrylle kulturen ved at fastholde forestillingen om det hellige. Denne forestilling udtrykker et fundamentalt religiøst behov for at leve i en orden, i en sammenhæng. Hos Heinesen afspejler formidlingen af det hellige dels en erkendelse af, at tabet af den mytiske fantasi er et tab af symboler og sammenhænge og dermed et meningsstab, dels en vilje til at genvinde det tabte.

Gennem det meste af forfatterskabet er kristendommen i forskellige

afskygninger og det mytisk-fabulerende verdensbillede konkurrerende virkelighedstolkninger. Det afgørende våben i kampen mellem disse to universer er afmytologiseringen. I det følgende bruges *Moder Syvstjerne* som eksempel til at belyse, hvordan kristendommen afmytologiserer barnets mytiske verden, og hvordan romanens eget mytiske verdensbillede, programsat i fortællerens autoritative mytiske verden, svarer igen ved både at af- og ommytologisere kristne forestillinger.

Moder Syvstjerne

I *Moder Syvstjerne* forekommer forfatterskabets måske heftigste sammenstød mellem kristendommens forestillingsverden og William Heinesens mytiske verdensbillede. Kristendommens fremmeste repræsentant i romanen, Trine, fratager brutalt drengen Jacob de guder, han drømmer om, og ligeledes hans lyse drøm om sin døde moder. Dermed afmytologiseres drengens animistiske forestillinger om verden. Trines detronisering kaldes betegnende »Uddrivelsen af Paradiset« (s. 108). Som repræsentant for bodskristendom detroniserer hun barnets fantasiverden ved at kalde den afgudsdyrkelse og overtro. Hun erstatter nidkært drengens besjælede univers af muntre og skæve væsener med »sine gyselige forbundsfæller fra dødens land« (s. 92). *Bibelens* personer, som der hentydes til, kan drengen ikke opleve på samme sanselige og hyggelige måde, som han oplever sin egen gudeverden:

Og efterhånden går hans uskyldige hedenske verden i opløsning. De gamle dæmoner, der kunne være gyselige nok, men som også var både rørende, elskelige og grinagtige, afløses lidt efter lidt af de nye, der er anderledes farlige og højtidelige (s. 90).

Ved sit hårdhændede indgreb blokerer Trine for drengens naturlige udfoldelse og udvikling, som kaldes hans »søgende og skabende ånd« (s. 83). Netop *naturaligheden* i skikkelse af frugtbarhed og glad – tit erotisk – udfoldelse er det afgørende stridspunkt mellem den heinesenske myte og kristendommen. I forbindelse med at Trine indprenter drengen sit »terroristiske verdensbillede« (s. 90), hedder det, at »at man kan begynde at rense ud i den lille sjæl, i hvis forvildede mørke dåbens pagt kæmper sin kamp mod menneskenaturen og syndens tunge arv« (s. 90). Romanen

som sådan beskriver dregebarnet som livets håbefulde frugt, han inkarnerer »vækstens og fornyelsens lov« (s. 83). Syndsbevidstheden tillader derimod ikke Trine at anse drengen som andet end et uægte barn, en »syndens og ulydighedens forargelige frugt« (s. 55). På dødslejet vender hendes eget ulevede liv sig mod hende selv i skikkelse af gølge erindringer, da hun fortvivlet spørger sig selv: »Hvor er den frugt, jeg kan pege på som min ...?« (s. 125). Med sin stærke syndsbevidsthed har hun gennem hele livet forment sig selv adgang til livets glæder, hvorimod drengen som »opadstræbende gestalt« (s. 83) fortsætter med at udforske og besjæle verden efter, at Trine har mistet sin indflydelse på ham. Drengen genvinder til sidst sin store drøm om moderen – romanens centrale mytiske figur – da hans voksne ven, Ekkehart, fortæller ham, at moderen lever videre i vandet som sælpige. Romanen afmytologiserer således kristendommen ved at fremstille den som et »dødens land« (s. 92), og som en negation til verden som en levende – naturlig og livsbekræftende – sammenhæng.

Kampen mellem (barndoms)myte og kristendom foregår også på romanens overordnede plan, hvor den mytiske fortolkning af verden bekræftes og kristendommens fortolkning afkræftes. Det foregår som en kamp mellem myte og eskatologi, mellem menneskenaturen og fornægtelse af menneskenaturen, mellem forestillingen om Jorden og den »dennesidige« verden som et godt sted at være og forestillingen om verden som værende ond, mellem umiddelbar livsglæde og en glædesløs, skyldbetyngt protestantisk livsholdning. Romanens livssyn viser sig som en bevidsthed om store, naturlige sammenhænge indimellem direkte udtrykt i elementære panteistiske hymner til livet. Romanen, hvis undertitel er *En Fortælling fra Tidernes Morgen*, formidler sit livssyn via en dobbelt tilblivelse, som er tæt forbundet: livets og subjektets. Den sidstnævnte skabelse er drengens ovenfor beskrevne frigørelse fra Trine og efterfølgende generobring af forestillingen om moderen. Den første skabelse er derimod af kosmisk-biologisk art, idet livet på Jorden beskrives som et mirakel i et ellers øde univers og sættes ind i en evolutionær sammenhæng. Fortællerens fylogenetiske og dermed evolutionært prægede skildringer af naturens flora og fauna placerer også mennesket i sammenhæng med alskabningen. Et sådant perspektiv åbner sig, da goplen »den ældgamle nybegynder« beskrives som den »lille forglemte almoder«, hvis »sene ætlinge« – mennesket – »sukker imod dig i umådelig genkendelse. Alle bærer dit mærke i deres legemers dyb, de kostelige indvolde, hvor liv tændes og bliver til« (s. 114-115). Den oprindeligt sto-

iske forestilling om skabningens gyldne kæde – *catena aurea* – forankres således i en udpræget kropslig bevidsthed, som besjæles af romanens kosmiske bevidsthed.

Foreningen af mennesket og kosmos, allivet og menneskelivet er også en forening af kød og ånd og som sådan en forestilling om en storslået, naturlig livssammenhæng. Den mangfoldige – indre som ydre – natur er nøglen til forståelsen af såvel barnet og romanens barnlige sjæle som mennesket i almindelighed. Forestillingen om det naturlige indebærer på den ene side et nøgternt realistisk menneske- og natursyn, som er et produkt af tankens virkelighedsbestemthed og som sådan tilhører sekulariseringen. På den anden side indebærer naturligheden et poetisk udvidet natur- og menneskesyn, der ser selv indvoldenes lilleverden i kosmisk belysning. Viljen til at binde sammen og genfortrylle er så stærk, at hele romanuniverset antager en epifanisk fortættet karakter.

Trines livsbenægtende kristendom er derimod ude af stand til at se noget godt i almindeligheden og det naturlige, navnlig menneskenaturen, og dermed ude af stand til at forene det himmelske og det jordiske. Det er på grund af hende, at denne barneskildring truer med at udvikle sig til et bethlehemske barnemord, ironisk nok »forsøgt udført« i kristendommens navn. Bethlehem, som er den by, Jesus blev født, i omtales to gange i romanen (s. 14 og 58). Barnets korte, men lyksalige samvær med moderen kaldes kort og godt dets Bethlehem. Sammen med romanens talrige bibelallusioner og dens stærke polemik mod kristendommens idéunivers kan fortællerens brug af dette billede understøtte en opfattelse af *Moder Syvstjerne* som et moderne sidestykke samt modstykke til den centrale bibelske beretning om, da Gud blev menneske. Med sine arketypiske beskrivelser af moder og barn læser jeg romanen som en omtolkning af især skriftstedet kapitel 3 vers 16 hos evangelisten Johannes:

Thi således elskede Gud verden, at han gav sin Søn den enbårne, for at enhver, som tror på ham, ikke skal fortabes, men have evigt liv.

Med sin stringente mytiske komposition og stærke modsætningsunivers profilerer *Moder Syvstjerne* sig som forfatterskabets mytiske manifest. Romanen kan derfor passende ses som et sidestykke til dette bibelvers, hvis populære betegnelse er *den lille Bibel* og som antyder en opfattelse af skriftstedet som kristendommens programerklæring. Roman og bibelcitater udgør således to fortællinger, begge med manifestkarakter. Roma-

nens dobbelte – omtolkende og polemiserende – forhold til kristendommen gør, at den ikke forholder sig entydigt til bibelverset. Moder og søn kan i første omgang fortolkes som en livsbekræftende – kærlighedsfyldt – parallel til Gud og hans søn, hvor sønnerne i sig selv repræsenterer livets fortsættelse og i sidste instans evigt liv – på Jorden. Men romanen giver også belæg for at læse dette vers som et udtryk for kristendommens patriarkalske verdensorden, i forhold til hvilken *Moder Syvstjerne* må betegnes som en modernmyte. Det umiddelbare tegn på romanen som et modstykke til bibelverset er, at Gud (fader) og søn erstattes af moder og søn. Under kirke dåben skærpes modsætningen mellem kristendommen og romanens univers, og det kommer bl.a. til udtryk i de billeder, der glider gennem moderens sind, som kredser om menneskesønnens vanskæbne: »... men aldrig kan du komme til at elske dette rystende gudepar, sønneofren og hans uskyldige offer« (s. 57). Her konfronteres *Bibelens* Gud med romanens moder og understreger, at *Moder Syvstjerne* ikke blot er en moderne modernmyte, men også som en modmyte til den patriarkalske og lidelsesfikserede kristendom. Modmyten bekræftes yderligere, om end mindre tydeligt, gennem drengens søgende og skabende ånd, der har moderens status som himmeldronning som sigtepunkt. Modsat Bibelens gudepar – men ligesom sin bibelske navnefælle Jakob, som bliver optaget i himlen på en himmelstige – har purken et skabende bindeled mellem himlen og jorden, som er moderen.

Skriftestedet udgør også en modsætning til selve ånden i *Moder Syvstjerne*, på den måde at hele det 3. kapitel i *Johannes-evangeliet* handler om adskillelsen mellem ånd og kød og dermed også om adskillelsen mellem det jordiske og himmelske, det menneskelige og guddommelige. Heri hedder det med karakteristisk bibelsk klarhed: »Hvad der er født af kødet, er kød; og hvad der er født af Ånden, er Ånd« (3,6).

Som en inkarnation af livets evige genkomst samt af det skabtes egen genskabelse af verden og sig selv er drengen med sin søgen og skaben derimod et billede på foreningen af kød og ånd, der bl.a. kommer til udtryk i, at moder og barn lever i hinanden på trods af dødens adskillelse. Forfatterskabets livssyn manifesteret som dynamiske dualismer mellem kød og ånd, liv og død, er en modvægt mod kristendommens tilsvarende fastlåste og lukkede dualismer. Manifestets store manifestation er drengen selv. Hans forening af fantasi og virkelighed i skikkelse af dynamiske identitetsforestillinger om moderen udgør en eklatant modsætning til kristendommens dogmatik. Den besværgende og nærmest opdragende fortæller gør også sit til at binde drengens skæbne og fantasi til moderen,

som han som allerede nævnt kalder Æa, og som i følgende citat forekommer som et billede på menneskesindets søgende og skabende ånd:

Og aldrig vil han komme til at glemme Æa, hun skal følge ham livet igennem. Hun skal antage stedse nye skikkelser og navne, svarende til de skiftende aldre (s. 77).

Disse forestillinger om blodets bånd fremstår som en psykologisk nødvendighed, der skal forhindre drengen i at fortabe sig i nostalgisk længsel efter moderen for til sidst at risikere at blive opslugt af fortiden, eller, som hans veninde Rita, der først er fortabt i febrilske paradisfantasier og som siden bliver helt fortabt og sindssyg.

Ånd-kød-problematikken viser, at af- og ommytologiseringen af kristendommen er centreret omkring romanens markante forestillinger om natur og det naturlige. Der er en yderligere polemisk pointe i, at højdepunktet i denne forvandlingsproces knytter an til en af kristendommens mest dystre sider: forestillingen om de sidste tider. I kapitlet »Dødedans«, hvor Antonia – moderen – ligger på det sidste, alluderes der flittigt til undergangsforestillingerne i *Bibels* sidste bog, *Johannes' Åbenbaring*. På sit dødsleje optræder Antonia som apokalypsens frugtsommelige kvinde:

Og et stort tegn blev set på himmelen, en kvinde, beklædt med solen, og under hendes fødder var månen, og på hendes hoved en stjernehjørning, og hun var frugtsommelig og råbte i barnsnød og havde hårde veer (s. 72-73).³

Det er Trine, »som taler og læser op af skriften om de sidste tider« (s. 72) for at mane en følelse af undergang og straf frem i sin steddatter Antonia. Men i Antonias øren forvandles Trines stemme til »en stor himmelstemme«, som giver hende indtryk af at være en fødende »omstrålet af et morgenligt lys« (s. 72). Denne oplevelses distance til og dementi af Trines ord løsrner skriftstedet om den frugtsommelige kvinde fra sin umiddelbare dystre sammenhæng og forener det med romanens forestilling om Antonia som Moder Syvstjerne. Der sker med andre ord en poetisk frigørelse midt i dødedansen, hvor apokalypsens frugtsommelige kvinde – på sanselig vis – forvandles fra at have været et negativt mytologisk billede i Trines univers til at blive en fortrolig mytologisk stemme i Antonias øren. Fortælleren ser Antonia som skaber af liv, mens Trine ser hende som fortabt.

Forestillingen om den frugtsommelige kvinde omkranset af sol, måne

og stjerner vækker mindelser om billedkunstens fortolkninger af Madonna som *Schutzmantelmadonna*, på hvis skytskåbes indvendige side der er afbildet himmelhvelvet med sol, måne og stjerner. Det er et arketypisk billede af Madonna og svarer til den klassiske forestilling om den skærmende himmelmoder, der afspejler et grundlæggende behov hos oldtidens mennesker for at føle sig varmet af en omsluttende moderskikkelse og dermed skærmet mod det endeløse rum, dets kulde og ensomhed. Det uendelige rum forvandles således til et beskyttelsesrum. Med disse billeder af universets lyskilder har fortælleren også fat i den ultimative rumforestilling, som understreger forestillingen om naturlighed som et dementi af kristendommens forestilling om et paradisisk opholdssted efter døden. *Moder Syvstjerne* er en fortælling om tilblivelse, og de mange natur- og rumbilleder er følgelig skabelses- og oprindelsesmetaforik. Man kan derfor læse romanen som en af- og ommytologisering af *Det Gamle Testaments* Guds- og skabelsesforestillinger, på samme måde som denne myte om moder og søn dementerer og forvandler *Det Nye Testaments* tragiske beretning om Guds søn. Allusionerne til kristendommens dualismer bliver således til noget andet og mere end en fornægtelse af kristendommen.

Også tidligere i romanen sættes billeder af sol, måne og stjerner i forbindelse med Antonia; denne gang i en beskrivelse af hende som nybagt moder. Ligheden mellem citatet fra *Johannes' Åbenbaring* (se slutnote 3) og nedenstående mytiske personifikation bekræfter hendes position som romanens store mytiske figur:

Antonia, den unge moder, tilbringer sine dage og nætter i sin egen fortryllede verden, en ø i tiden, en lykkelig måne, utilgængelig for alle undtagen Ham, drengen, livets genfødsel og inderste mening. Oppe over hendes hoved stråler sol og stjerner, dybt under hendes fodsåler bruser en afgrund af svundne dage og nætter (s. 11-12).

Det er den samme moderværdighed, Antonia igen krones med under sin dødedans. Derfor forvandles hendes heftige kamp mod døden til et storslået drama, som aktiverer stærke kosmiske billeder og som endvidere låner stemning og billeder fra kristendommens undergangsmyte. Den af- og ommytologisering, som sker i denne forbindelse, består henholdsvis i et opgør med *Johannes' Åbenbaring* som apokalypse og i en anerkendelse af poesien i undergangsstemningen i denne bog. Den bibelske undergangsstemning blandes yderligere op med en mytisk beskrivelse af Antonias dødedans, hvor døden personificeres som en »grinende kavalier«

(s. 74). Når fortælleren mobiliserer så mange kræfter til at beskrive den undergangsscene, hænger det sammen med, at det er himlens og jordens skaber (s. 135), der er ved at gå under. Romanmyten forvandler småbypigen og moderen Antonia til en af forfatterskabets mange kvinde-mytske figurer. Hun billedliggør mytens abstrakt, men dog elementært udtrykte livsbevidsthed: »for du er ikke kun én, du er en mangfoldighed og en almindelighed« (s. 135). Man mere end aner en polemiserende og omtolkende allusion til den kristne treenighed, Faderen, Sønnen og Helligånden. I stedet for den kristne treenighed træder det gode livs treenighed, som er »én«, »mangfoldighed« og »almindelighed«.

Antonias døds kamp og deraf følgende af- og ommytologiseringer indgår som en del af den overordnede magtkamp mellem *Moder Syvstjerne* som skabelsesmyte og kristendommen som undergangsmyte. Modsætningen mellem disse to virkelighedstolkninger viser sig også i romanens komposition. Bogens første halvdel slutter med Antonias død, og det gør den med ordene »Så er der ikke mere« (s. 75). Denne konstatering stemmer overens med Trines forestilling om Jorden som en jammerdal samt hendes forestilling om verdens snarlige undergang. Men denne bratte afslutning dementeres umiddelbart efter, idet moderens døds kamp efterfølges af sønnens livskamp. Ligesom et barn, der får fortalt historier, begynder 2. del med spørgsmålet

Er der så ikke mere?

Jo, der er stadig ham, drengen (s. 76).

Ved at skildre moderens død som en tilsyneladende afslutning på fortællingen får fortælleren på den ene side afkræftet kristendommens eskatologiske forestillinger og udstillet dem som livsbenægtende og på den anden – i kraft af fortællingens fortsættelse – sat mytens betydning i relief som en ny begyndelse personificeret i drengens fortsatte søgen og skaben. Det, som i de oprindelige skabelsesmyter, samt i *Moder Syvstjerne*, fremstår som realiteternes realitet – livets tilbagekomst – svarer til en forestilling om en evig fornyelse og begyndelse. Romanen er en fortælling om tidernes morgen, ikke om tidernes aften som *Bibels* Åbenbaring. Med sine åbenbaringer af tidernes evige begyndelse på Jorden er *Moder Syvstjerne* et modstykke til *Johannes'* Åbenbaring. Derfor bliver den apokalyptisk-dyrkende Trine i romanens værdiunivers selv til en apokalyptisk eksistens: »Du vidste ikke at det stadig kun er tidernes morgen« (s. 129). På denne måde sættes begrænsningerne i Trines apokalyptiske

livsholdning i opposition til den evige begyndelse. Romanens evighedsforestillinger og indplacering af mennesket i en kosmisk-biologisk forståelsesramme fungerer som et dementi af Trines livsbenægtende univers koncentreret om løn og straf i det hinsidige.

Fantasiens rejse på stedet

William Heinesens brug af fortolkningsmønstret mytologi – tab af mytologi – genvindelse af mytologi viser, at han finder sin egen blanding af mytisk fantasi og kosmisk besjælet virkelighedstroskab. Virkelighedstolkningen er en solidt forankret og samtidig grænseoverskridende virkelighed. Forfatterskabet har på den ene side en romantisk inspireret tro på kunstens billedskabende evne praktiseret som ommytologiserende fortolkning og på den anden en realistisk forankret forestilling om et kosmisk evighedsperspektiv. Tilsammen viser det, at William Heinesen føler sig rodfæstet i en konkret og kontinuerlig sammenhæng i og uden for litteraturens verden. De mytiske oplevelser forbinder litteraturen til livet, mens de kunstneriske fortolkninger af mytisk stof forbinder livet til litteraturens tanke- og billedverden. Som konkret og kontinuerlig sammenhæng er myten en drøm om evighed, som strengt set ikke er knyttet til det enkelte menneskeliv, endsige til kristne skyldkomplekser, men til menneskelivets fortsatte fortælling. William Heinesen opfattede ikke livet som noget »strengt personligt« (Bredsdorff 2000), som han har sagt. Liv for ham var derimod formidling af en sammenhængende virkelighed: »Selv om det enkelte led glider ud af kæden«, siger han, »så fortsætter livet« (ibid.). Den stærke virkelighedsfølelse, som sætter det enkelte menneskeliv ind i en større – organisk og besjælet – sammenhæng, omfatter også religionen, kulturen og traditionen. Heinesens tilbagevenden til oprindelige og fantasifulde fortælleformer som myte og sagn er en fornyelse af kulturens rødder og en genoplivelse af en religiøs livstolkning. Han henter styrke og genfortryllelse i en svunden tid, som er nærværende i skikkelse af det, han kalder

den anden Verden, den kender man, uden den vilde man ikke helt være sig selv ... Poesien bor dér, og de store dybe Sandheder om Døden og Livet vel ogsaa (Flohr Sørensen 1994, s. 55).

Ligesom i moderne mytisk prosa generelt er fantasien og transcendentale forestillinger – og dermed også romantiske forestillinger – en styrende

kraft i William Heinesens mytiske forfatterskab. Mytisk prosa er et udtryk for, at centrale dele af romantikken lever videre, efter at den egentlige romantik er ebbet ud. Romantisk fantasi indoptages i realistisk påvirket litteratur og allieres med en mere nutidig virkelighedstroskab. Blandingen af fantasi og virkelighedstroskab er også tydelig hos en forfatter som Johannes V. Jensen, hvis myter og beskrivelser William Heinesen læste igen og igen og hvis opfattelse – om nogens – var »dennesidig«, men »Hans dennesidighed var transcendent«, som Niels Birger Wamberg siger (Wamberg 1980, s. 132). Menneskets paradislængsel, som Johannes V. Jensen selv kalder »en gammel vital drøm« (Jensen 1944), indfries ikke. Paradis er et tabt land. Men fantasien, som han i en kronik af samme navn kalder *Rejse paa Stedet*, er i stand til at genfortrylle verden – eller som han siger: »Den bringer det Fjærne nær« (ibid.). Længslen mod barndommens fjernhed bliver hos William Heinesen ligeledes en rejse på stedet, et storslået nærvær.

Artiklen har koncentreret sig om nogle af forfatterskabets romantiske reminiscenser forstået som en videreudvikling af romantisk-mytiske forestillinger med kristendommen som antitese. Men dette er ikke hele forklaringen på den realistiske dybdevirkning i William Heinesens mytiske univers. Behovet for at skabe nye helhedstolkninger ud af mytens betydningsverden bør også ses i lyset af hans egen samtid, herunder især den kolde krig mellem realismen og modernismen i det 20. århundrede. Som realist forholder William Heinesen sig på lignende måde til modernismen og moderniteten som romantikerne til oplysningstiden. Opgøret med modernitet og rationalitet tager sig ud som en afstandtagen til den ensrettede opfattelse af moderniteten kun som værende fremskridt og frigørelse. Kritikken er skarpest leveret i *Moder Syvstjerne* og gælder modernitetens progressive mantraer som 'frihed', 'individ', 'viden', 'fremskridt', 'fornuft'. Budskabet er, at frihed uden forpligtelser, individ uden menneske (eller mennesket uden medmennesket), viden og fremskridt uden visdom og hukommelse er ligeså åndløse som ånd uden kød. Myten inkluderer en afvejning af forholdet mellem kød og ånd, fornuft og følelse og repræsenterer dermed et livsfilosofisk ideal hos Heinesen. På den måde adskiller William Heinesen sig såvel fra sværmende romantisk fantasi som instinktdyrkende animalister i sin egen samtid.

Noter

1. Jeg skylder en af mine studerende ved Københavns Universitet, Tine Jørgensen, en tak for denne talsymbolske iagttagelse.
2. Med kortprosaforfatterskab mener jeg såvel novelleforfatterskabet som de senere mytisk-fabulerende romaner, der på sin vis består af korte tekster i form af mere eller mindre selvstændige kapitler.
3. Citat fra *Johannes' Åbenbaring* 12. kapitel vers 1 og 2.

Litteratur

William Heinesen:

Moder Syvstjerne. Gyldendal 1986 (1952).

Tårnet ved verdens ende. Gyldendal 1976.

Kur mod onde ånder. Gyldendal 1967.

Fortællinger fra Thorshavn. Gyldendal 1978.

Her skal danses. Gyldendal 1980.

Laterna Magica. Vindrose 1985.

God aften måne. God aften min ven. Fiskers Forlag 1989.

Skaldið Christian Matras. Varðin 34/1961.

Andersen, Jens: *Vildmanden. Sandemose og animalismen i mellemkrigstidens litteratur*. Gyldendal 1998.

Auring, Steffen og Erik Svendsen: *Efterskrift*. I: »Under strømmen. Mytisk prosa 1890-1910« af samme forfattere. Dansk lærerforeningen 1999.

Bachelard, Gaston: *The Poetics of Space*. Oversat af Maria Jolas. Beacon Press 1969.

Bibelen. Udgivet af Det danske Bibelselskab i København 1991.

Bonde Jensen, Jørgen: *Forgyldning forgår. Guldalderforelæsninger*. Babette 1998.

Bredsdorff, Lene: *William Heinesen*. Udsendelse i Danmarks Radio 6. febr. 2000.

Flohr Sørensen, Hanne: *Bellman os og vor verden*. I: »Tårnet midt i verden«. Red.: Vár í Ólavsstovu og Jan Kløvstad. Tórshavn 1994.

Holk, Iben: *Johannes V.'s mytisme*. Dagbladet Information 28.-29. aug. 1999.

Jensen, Johannes V.: *Rejse paa Stedet*. Kronik i Politiken 23. jan. 1944.

Løgstrup, K.E.: *Skabelse og tilintetgørelse*. Gyldendal 1978.

Løgstrup, K.E.: *Ophav og omgivelse*. Gyldendal 1984.

Møller Kristensen, Sven: *Den store generation*. Gyldendal 1974.

Nielsen, Erik A.: *Den romantiske renæssance*. I: »Litteraturhistorier. Perspektiver på dansk teksthistorie 1700-1970« af samme forfatter. Danmarks Radio Forlaget 1994.

Ramløv, Preben: *Myter og folkeeventyr*. Gyldendal 1977.

Rosenstand, Nina: *Mytebegrebet*. Gad 1981.

Rosiek, Jan: *Romantisk moderne*. I: »Romantik i europæisk litteratur«. Red.: Kirsten Søholm og Hans Carl Finsen. Aarhus Universitetsforlag 1989.

Wamberg, Niels Birger: *Johannes V. Jensen*. I: »Danske digtere i det 20. århundrede« bd. 1. Red.: Torben Brostrøm og Mette Vinge. Gad 1980.